

Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1993.

² Приведу в качестве примера названия нескольких диссертационных работ, защищенных в самом конце прошлого века: Калугина М.Л. Жанровое своеобразие комедии Чехова «Чайка» и «Вишневый сад». М., 1990; Абдулаева А.С. Сценическое действие и эмоционально-эстетическая атмосфера в драме Чехова. СПб., 1995; Шейкина М.А. «Чайка» А.П. Чехова: автор и его герои. М., 1996; Степанов А.Д. Драматургия Чехова 1880-х годов и поэтика мелодрамы. СПб., 1996.

³ Мне приходилось об этом писать, поэтому позволю себе сослаться на собственные сочинения, вместо того, чтобы еще раз обосновывать высказанное утверждение: Ивлева Т.Г. «Точка зрения» в драматургии А.П. Чехова // Проблемы и методы исследования литературного текста. Сборник научных трудов к шестидесятилетию профессора И.В. Фоменко. Тверь, 1997. С.53–59; Ивлева Т.Г. Ремарка, предвещающая действие, в комедии А.П. Чехова «Вишневый сад» // Материалы второй конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 1998. С.66–68; Ивлева Т.Г. Особенности функционирования чеховской ремарки // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999. С.130–135.

⁴ Работа с текстом пьесы осуществлялась по изданию: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. Т. 13. М., 1986, поэтому цитирование сопровождается лишь указанием страницы в тексте статьи. Курсив принадлежит мне.

⁵ На правильность выбранного кода указывает повторяемость детали-эмблемы. Так, во втором действии «Чайки» персонажи сидят на скамье «в тени старой липы» (С.21), а в дискурс Маши в пьесе «Три сестры» включена неоднократно повторяемая пушкинская цитата: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том» (С.125; 137; 185). Последнее, неточное цитирование свидетельствует о полном разрушении в сознании героини именно основ и быта, и бытия: «Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... Неудачная жизнь» (С.185).

⁶ Теория соносферы – звукового мира художественного произведения – как самостоятельного элемента поэтики едва ли не впервые была разработана Ежи Фарыно: Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С.309–318.

⁷ Сходная модель организации повествования представлена в романе С. Моэма «Лезвие бритвы».

© А.И. Ильенков
Екатеринбург

ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ И ОДНОМ СЮЖЕТЕ А. БЛОКА

Целостный анализ поэтического текста – процесс трудоемкий и многоступенчатый. Одних только ритмообразующих элементов стиха

Е.Г. Эткинд, например, насчитывает девять. Ритмо-мелодическая организация стихотворения, несомненно, менее семантически нагружена, чем речевая, пространственно-временная, субъектная и т.д. Однако возникает вопрос: если так сложна структура стихотворения, то из чего вытекает, что вся эта комплексная система всегда подчинена единой цели? Это каждый раз могло бы следовать только из анализа конкретного текста. В противном случае мы считаем долгом добросовестности допустить и обратную возможность: отнюдь не все уровни, подуровни и лестницы ведут читателя к гармонизации Хаоса в Космос, предполагая, что иные из них могут вести в совершенно разные стороны.

Вопрос в такой форме возник при сравнении нескольких редакций «Стихов о Прекрасной даме» (далее – СПД), при попытке примирить противоречие между утверждением А. Блока о единстве и неделимости поэтической книги и тем, что состав и композиция разных редакций СПД отличаются более чем наполовину. Легче всего обвинить автора в том, что его декларации опровергаются его же художественной практикой. Но мы попытались встать на точку зрения самого А. Блока и понять, почему же столь разные, по-видимому, книги суть одна.

Когда в 1911 году Блок завершает работу над второй редакцией СПД и выстраивает ее в строго хронологическом порядке, то это, в соответствии с принципом книги как целостного произведения, должно знаменовать полную отождествленность лирического сюжета с биографией самого поэта, на что указывают реальные хронологические и топонимические привязки стихотворений. Мы полагаем, что творческая эволюция лирического героя Блока – явление скорее внутрисюжетное, нежели историко-биографическое, в частности, потому, что ряд стихов «Распутий» и «Города», которые в рамках трилогии противопоставлены СПД, в первом сборнике были их естественными элементами.

На первый взгляд, позиция Блока в 1911 г. более обоснована: такие стихи, как «Вечность бросила в город...», «Из газет», «Город в красные пределы...» рисуют совершенно иной мир, чем СПД – мир огромного капиталистического города, знакомый читателю по физиологическим очеркам натуральной школы и романам критического реализма. Читатель отождествляет предметную специфику изображения с жанровой спецификой произведения. История самоубийства многодетной матери встряивается в стереотип социально детерминированной драмы. В рамках этого стереотипа внимание сосредоточено на матери и детях, остальное второстепенно. Название – «Из газет» (кстати, в первом издании его не было) – намекает на документальность ситуации и ее заурядность в ряду множества подобных. Однако читательские ассоциации связаны с культурным фоном, иными словами – со сверхтекстом. Помня о неоднократно подчеркивавшейся связи творчества Блока с эстетикой XIX века («текст как мир», по формуле Н.Л. Лейдермана), рассмотрим стихотворение именно с этой точки зрения.

Прежде чем рассматривать текст (=мир), нужно определить его границы, то есть отделить его от не-текста. Тогда сразу же достигаем важного результата: все упомянутые литературные традиции и читательские аллюзии в тексте отсутствуют (во всяком случае, до появления в 1916 названия). У нас нет оснований говорить о социальной детерминированности событий. Мы можем видеть только то, что действие происходит в городе (многоэтажный дом, вечерний свет фонарей). Художественное пространство стихотворения замкнуто, действие не выходит за пределы помещения. Мы знаем, что мама ушла, но не видим этого, только слышим, как

Прокатился и замер стеклянный гул:

Звонящая дверь хлопнула вниз.

Любопытен следующий момент:

...Приходил человек

С оловянной бляхой на теплой шапке.

Стучал и дожидался у дверей человек.

Никто не открыл. Играли в прятки.

Любое издание не забывает пояснить, что этот человек – городской. Между тем это не более чем личное мнение комментатора: в тексте такого слова нет. Играя в прятки, дети не слышат стука, не открывают дверей, не видят «человека», он не попадает в квартиру-мир. Заметим, что следующий постучавшийся был услышан, впущен, и только после этого идентифицирован. Посмотрим, однако, как это было не просто:

Кто-то шел по лестнице, считая ступени.

Сосчитал. И заплакал. И постучал у дверей.

Дети прислушались. Открыли двери.

Толстая соседка принесла им шей. –

шесть предложений, восемь знаков препинания! Так длительно и тягостно в композиционном и ритмическом плане проникновение в этот мир. Художественное время непрерывно и столь же замкнуто: мы не узнаем просто, что зажгли фонари, нет, все описывается сложно и косвенно:

Подкрались сумерки. Детские тени

Запрыгали на стене при свете фонарей, –

свет и тьма определяется видом стен!

Все, что непосредственно изображено в тексте, подчиняется единству места, времени и действия (одно помещение, один день, события от пробуждения Коли до прихода соседки), напоминая классическую драму. Однако фактически мы знаем больше, чем изображено: знаем о смерти мамы; судя по косвенным признакам (отзвук звонящей двери, отсвет фонарей, стремящиеся проникнуть в замкнутый мир вестники) догадываемся о существовании другого мира, обнимающего изображенный. Мы, сверх того, видим, что важнейшее событие в мире стихотворения (приход вместо мамы толстой соседки) зависит от того, что происходит за пределами этого мира:

Все здесь в точности воспроизводит мировосприятие символистов: феноменальный мир замкнутого времени и пространства, в который погружен социум, занятый ничтожными делами, детскими играми. За пределами этого, подробно описанного автором, мира есть другой, ноуменальный, о котором говорится намеками, сигналы из которого доходят до человечества в виде отзвуков и отсветов. Оттуда приходят посланцы, но преодолеть грань (дверь) очень трудно. Сам по себе такой хронотоп, где действие ограничено правилами единства, а связь с более широким миром осуществляется через вестников, может быть определен как хронотоп театра. В данном же случае мы можем воспользоваться им, чтобы иначе взглянуть на систему персонажей стихотворения. Теперь мы уже имеем дело не с несколькими несчастными из массы обездоленных, а с целостной моделью человечества. В этом крошечном театре никчемный городской и случайная соседка занимают несоизмеримо большее место, чем они могли занимать в огромном городе. Еще больше смещаются акценты, если вспомнить, что для детей (=человечества) действие начинается с момента пробуждения. Мамы нет, и уже никогда не будет. Существовавшая для читателя, для них (существующих с момента пробуждения) она не более чем воспоминание, персонаж «радостного сна» и объект бесплодного ожидания.

«Человек с оловянной бляхой на теплой шапке» посвящен в тайну мира. Но тайна эта – страшная, враждебная человеку, и не случайно адепт облечен в форму городского. Вспомним особое место городского в системе русской интеллигентской мифологии, вспомним также его сленговое название – «архангел», то есть «вестник»! Толстая соседка со щами – в контексте всей европейской, начиная с античной, литературы – не просто олицетворение грубого быта, но и сакральная фигура, восходящая едва ли не к хтоническим мифам матриархата. Точно так же и мать детей наделена чертами, резко дисгармонизирующими с окружающей обыденной обстановкой:

Встала в сияньи. Крестила детей.

И дети увидели радостный сон.

Положила, до полу клонясь головой,

Последний земной поклон.

и сияние, и сотворение креста, рождающее чудные грезы, и исполненное торжественности намерение навсегда уйти из мира противоречат образу отчаявшейся многодетной матери, возникающему из строк:

Доброму человеку, толстой соседке,

Спасибо, спасибо. Мама не могла...

Итак, человечество хранит память о Матери. Запредельные отсветы, отзвуки, шаги и стуки (ср. в стих. «Я просыпался и всходил»: «Давно мне не было вестей, / Но были шорохи и стуки») остаются неслышанными. Когда в мир входит долгожданное женское начало, ожидания оказываются обманутыми. Толстая соседка – не мама, хуже того,

она – «как мама». Стихотворение начинается с сотворения креста и заканчивается тем же, но первое, материнское, крещение детям только снится, финальное же совершается лжематерью. Все это уже не общие места символизма, а один из важнейших концептуальных моментов, воплощенных в СПД.

Однако дело даже не в концепции, достаточно абстрактной. Рассматривая СПД, мы обратили внимание, что единый формальный субъект речи связан в разных ее стихотворениях с разными субъектами сознания, что позволяет представить ее как систему монологов трех основных персонажей – лирического героя, лирического персонажа и автора-повествователя. Лирический персонаж объективирует взгляды ортодоксального младосимволиста; лирический герой – разочарованный скептик, поэт-мизантроп; повествователь – максимально дистанцированный от обоих комментатор, который говорит о «картонности» и театральности двух первых, представляет их в масках Арлекина и Пьеро. В стихотворении «Из газет» Коля, подобно лирическому персонажу СПД, видевший голубой сон, в финале сталкивается с женской героиней, которая, будучи суррогатным образом Матери, совершает крестное знамение, тем самым профанируя или даже пародируя истинное богослужение, что перекликается с нарастанием инфернальных мотивов к концу СПД. «Человек с оловянной бляхой», подобно лирическому герою книги, – всезнающий циник, осведомленный о смерти Матери. Третий же – автор-повествователь, подобно аналогичному субъекту СПД, комментирует происходящее, причем придает высокой трагедии сниженные черты газетной заметки (аналогично тому, как в СПД – и позднее – использует балаганные маски).

Установив сходство системы персонажей «Из газет» и СПД, можно по-новому взглянуть на место этого стихотворения в составе книги. Мы видим, что утверждение автора о концептуальном ее единстве – не пустая декларация. Выше уже говорилось о возможности понимания «пути» как внутрисюжетной категории. Иначе говоря, путь «вочеловеченья», который проходит лирический герой трилогии, равновелик пути, проходимою героями СПД, и точно так же – героями «Из газет». В конечном счете, неважно, было ли стихотворение «Из газет» «необходимо для составления» СПД или «Распутий», поскольку, взятое отдельно, оно выражает то же миропонимание, что и вся трилогия.

Но в сюжетном развитии I тома как части трилогии автор начинает нуждаться в очевидных сюжетных вехах. Одна из них – обращение к современной городской жизни. Отсюда и необходимость перенесения стихотворения в следующую после СПД главу трилогии. Так второстепенный признак становится решающим, так возникает заголовок, подчеркивающий частный характер происходящего. Опубликованное в журнале, стихотворение читалось иначе, чем в контексте СПД или I тома. В одном случае была значима его связь с мировоззрением симво-

лизма, в другом – с общей концепцией, в третьем – его место в эволюции автора.

Таким образом, на разных уровнях организации текста может актуализироваться та или иная его концептуальная составляющая. Эта многоплановость текста, как нельзя лучше отвечающая требованиям символизма к литературному произведению, совсем не обязательно является безусловным художественным достоинством. Однако интересы читателя и исследователя иногда противоположны, и для исследователя возможность подвергнуть текст деконструкции – благо. В случае, когда автора – как А. Блока – трудно обвинить в ремесленном подходе к материалу, право исследователя на однозначную интерпретацию становится более спорным. Именно поэтому мы считаем использованный метод сопоставления и противопоставления разных уровней организации текста не только возможным, но иногда и единственно корректным, поскольку он позволяет делать однозначные и ответственные выводы о некоторых сторонах самого неоднозначного произведения, окончательная целостная интерпретация которого всегда будет нести на себе печать исследовательской субъективности.

© Е.Г. Кабакова
Екатеринбург

КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ МЕРЕЖКОВСКОГО

Посвящается Луи Армстронгу

За последнее десятилетие внимание мережковсковедов вновь переакцентировалось с общественно-политической и религиозно-философской проблематики творчества писателя на вопросы поэтики его произведений¹. Однако **проблема текста Мережковского**, привлекавшая нас, по-прежнему остается малоизученной и не теряет своей новизны.

Нам представляется интересным тот факт, что художественный мир писателя в целом обладает **крайней звуконепроницаемостью**: со страниц его публицистических произведений иногда доносятся крики, которые, впрочем, остаются без ответа: «Нельзя говорить против смертной казни – можно только кричать от ужаса» (3, 698) или: «„Быть христианином значит не быть римским католиком“, думает Лютер; ... это не мысль, а крик человека, которого ночью, в темном лесу, грабят и режут разбойники» (2, 8) Эстетизация крика – явление известное, например, в рок-музыке или искусстве экспрессионизма – удивляет как в «Маленьких мыслях» (1915), так и в «Лютере» (1938) у всегда сдержанного Мережковского, обладающего безукоризненным вкусом. Но установка звуконепроницаемости преодолевается им в 1930-е годы. А это значит, что, не порывая с традицией книжности, Мережковский превозмогает свой филологический, университетский академизм. Прежде всего, в мире его впервые раздается «звук голоса» (1, 95). Более